

душе художника начало расти сомнение в способности достичь великой цели с помощью искусства. Впоследствии произошел отказ и от самой художественности.

- Манн Ю. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966.
 Барабаш Ю. Почва и судьба: Гоголь и украинская литература: у истоков. М., 1995.
 Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985.
 Виролайнен М. Н. Гоголевская мифология городов // Пушкин и другие: Сб. ст. к 60-летию проф. С. А. Фомичева.
 Гоголь Н. В. Авторская исповедь // Гоголь Н. В. Указ. соч.
 Гоголь Н. В. Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. М., 1985.
 Гоголь Н. В. Последний день Помпеи // Гоголь Н. В. Указ. соч.
 Гоголь Н. В. Предупреждение для тех, которые пожелаали бы сыграть как следует «Ревизора» // Гоголь Н. В. Указ. соч.
 Гоголь Н. В. Скульптура, живопись и музыка // Гоголь Н. В. Указ. соч.
 Грекова Е. В. Два этюда о Гоголе // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1994. Т. 53. № 1.
 Грехнев В. А. «Пушкинское» у Гоголя: (О символике «живого» и «мертвого») // Пушкин и другие: Сб. ст. к 60-летию проф. С. А. Фомичева. Новгород, 1997.
 Дунаев М. М. Православие и русская литература. Ч. 2. М., 1996.
 Карасев Л. В. Гоголь и онтологический вопрос // Вопр. философии. 1993. № 8.
 Крюков В. М. Гоголя зрящий глаз // Вопр. философии. 1996. № 9.
 Кучинская А., Голенищев-Кутузов И. Н. Барокко // История эстетической мысли: Становление и развитие эстетики как науки: В 6 т. Т. 2. М., 1985.
 Манн Ю. «Ужас оковал всех...»: (О немой сцене в «Ревизоре» Гоголя) // Вопр. лит. 1989. № 8.
 Мацкин А. На темы Гоголя: Театральные очерки. М., 1984.
 Мочульский К. Духовный путь Гоголя // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.
 Сафронова Л. А. Некоторые черты художественной природы польского и русского театров XVII–XVIII вв. // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979.
 Современные зарубежные исследования творчества Н. В. Гоголя: Сб. науч.-аналит. обзоров / АН СССР. М., 1984.
 Сафронова Л. А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах / АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики. М., 1982.
 Ямпольский М. «Я не увижу знаменитой "Федры"...»: Заметки о репрезентации смерти в барочной трагедии // Новое литературное обозрение. 2000. № 44.



Ю. В. Кондакова

ГОГОЛЬ И БУЛГАКОВ: МИСТИКА ТВОРЧЕСТВА

В литературе XX века активное освоение переживало художественное наследие Н. В. Гоголя, о чем свидетельствовал творческий диалог с гоголевской традицией в произведениях М. А. Булгакова – писателя, который ощущал мистическую связь со своим учителем.

Известно, что личность и творчество Гоголя всегда вызывали чувство восхищения у Михаила Булгакова. Этот классик сопровождал Булгакова с юности. Вскоре после смерти автора «Масте-

ра и Маргариты» его друг, литературовед П. С. Попов, писал в биографическом очерке: «Девяти лет Булгаков зачитывался Гоголем – писателем, которого он неизменно ставил себе за образец и наряду с Салтыковым-Щедриным любил наиболее из всех классиков русской литературы. Мальчиком Михаил Афанасьевич особенно увлекался “Мертвыми душами”; эту поэму он впоследствии инсценировал для Художественного театра» (Михаил Булгаков, 1989, 535). Будучи гимназистом, Булгаков посещал занятия по русской литературе, которые вел М. Н. Тростянский, специалист по Гоголю. Посвященная творчеству Гоголя речь Тростянского на годовичном акте гимназии 1909 года имела огромный успех и была воспроизведена в качестве публичной лекции в киевском театре. Подобно Гоголю, Булгаков был великолепным рассказчиком. По воспоминаниям Паустовского, вымышленные Булгаковым «подвиги» гимназического надзирателя по прозвищу Шпонька выглядели настолько убедительно, что они были включены в послужной список Шпоньки, и скорее всего именно поэтому начальство наградило надзирателя медалью.

«Боже! Какая фигура! Какая личность!», – писал Булгаков о Гоголе в письме к В. В. Вересаеву (Булгаков, 1990, V, 490; далее ссылки на это издание приводятся без указания года). Мечтая о поездке в Рим, Булгаков воспринимает этот город в неразрывной связи с именем Гоголя: «Рим! – здравствуйте, Николай Васильевич, не сердитесь, я Ваши “Мертвые души” в пьесу превратил. Правда, она мало похожа на ту, что идет в театре, и даже совсем не похожа, но все-таки это я постарался... Мечтания: Рим, балкон, как у Гоголя сказано, – пинны, розы... рукопись... диктую Елене Сергеевне... вечером идем, тишина, благоухание... Словом, роман!» (Там же, 517).

Многие близко знающие Булгакова люди отмечали, что его любимым писателем являлся Гоголь. По воспоминаниям С. Ермолинского, Булгаков «особой любовью любил Гоголя» (см.: Ермолинский, 1990, 68). «Любимым писателем Михаила Афанасьевича был Гоголь», – писала Н. А. Земская к К. Г. Паустовскому (Воспоминания о Михаиле Булгакове, 1988, 57). «Однажды он признался мне, что всегда мыслил себя писателем вроде Гоголя», – вспоминал о своем общении с Булгаковым В. Катаев (Катаев, 1978, 43). По признанию В. Левшина, он удивился, «когда узнал, что писатель номер один для Булгакова – не Достоевский, не Шекспир, а Гоголь» (Воспоминания о Михаиле Булгакове, 1988, 173). Более близкие Булгакову люди осознавали, что для него имя автора «Мертвых душ» значит очень многое: «...жизнелюбивый и буруеваемый припадками глубокой меланхолии при мысли о предстоящей кончине, он, уже лишенный зрения, бесстрашно просил ему читать о последних жутких днях и часах Гоголя» (Попов, 1991, 11).

О многом говорит тот факт, что в письме Булгакова к Сталину от 30 мая 1931 года присутствуют цитаты из «Авторской исповеди» Гоголя, а само письмо подписано: «Н. Гоголь». Имя Гоголя постоянно упоминается в письмах Булгакова к П. С. Попову, например, в письме к нему от 25 января 1932 года Булгаков описывал свой воображаемый диалог с Гоголем: «... Ко мне ночью вбежал хорошо знакомый человек с острым носом, с большими сумасшедшими глазами. Воскликнул: “Что это значит?!” – А это значит, – ответил я, – что горожане и, преимущественно, литераторы играют IX главу твоего романа, которую я в твою честь, о великий учитель, инсценировал. Ты же сам сказал: “... в голове кутерьма, сутолока, сбивчивость,

неопрятность в мыслях... вызначилась порода маловерная, ленивая, исполненная беспрерывных сомнений и вечной боязни". Укрой меня своей чугунной шинелью!» (Булгаков, V, 469–470). Гоголь действительно «укрыл» Булгакова, но уже после его смерти, и не чугунной, а каменной «шинелью»: Голгофа с могилы его любимого писателя (каменная глыба, которую К. С. Аксаков привез специально для могилы Гоголя) была установлена на могиле Булгакова.

У этих великих писателей сходны судьбы: Гоголь сжигает второй том «Мертвых душ», а Булгаков, называющий Гоголя своим учителем, – черновик романа «Инженер с копытом», идеи которого затем возродятся в «Мастере и Маргарите». Уничтожение своего романа Булгаковым не было действием импульсивным, произведенным в состоянии аффекта. Это был демонстративный поступок, который имел вполне определенный литературный источник. На нарочитость акта сожжения рукописи черновика «Мастера и Маргариты» Булгаковым (произведенного, чтобы указать на связь своего и гоголевского творчества) указывает тот факт, что Булгаков сначала продиктовал своей жене Елене Сергеевне письмо правительству (от 28 марта 1930 года), в котором говорилось об уничтожении писателем своих произведений, а затем сжег роман. Примечательно, что Булгаков позаботился о том, чтобы остались следы существования сожженной им рукописи романа: выдирая страницы, он оставлял часть листа у корешка. Хотя автор «романа о дьяволе» сжигает свой роман, «для Булгакова с его особенностями творческого процесса уничтожение рукописи не означает, в сущности, гибели текста, так как он может быть возрожден заново в близких словесных формах» (см.: Чудакова, 1985, 364). Так появилась знаменитая булгаковская фраза: «Рукописи не горят» (Булгаков, V, 278).

Мысль о возрожденном заново тексте появляется у Гоголя в статье «Четыре письма к разным лицам по поводу "Мертвых душ"»: «Нужно прежде умереть, чтобы воскреснуть... Как только пламя унесло последние листы моей книги, ее содержание вдруг воскресло в очищенном и светлом виде, подобно фениксу из костра» (Гоголь, 1994, VI, 82; далее ссылки на это издание даются без указания года). В пользу того, что Гоголь хотел восстановить сожженную рукопись, говорит свидетельство А. Т. Тарасенкова (со слов графа Толстого), который писал, что Толстой успокоил Гоголя, встревоженного мыслями о смерти, сказав автору «Мертвых душ», что тот и раньше сжигал свои произведения, которые потом выходили еще лучше. Если Булгаков хладнокровно и сознательно сжигает рукопись своего романа, то у Гоголя мотивы акта уничтожения своего произведения сложнее: «Мертвые души» погибли в огне и в результате болезненного, депрессивного состояния автора, и из-за строгого отношения творца к своему труду. Из пламени должно было возродиться новое, более совершенное произведение.

Булгаков не раз называл Гоголя своим учителем. Восхищаясь его личностью, детально изучая его творчество, автор «Мастера и Маргариты» вывел на страницах своего романа Мастера – героя, который соединяет в себе черты многих литературных персонажей и реальных лиц, но более всего напоминает творца «Мертвых душ». Примечательно, что само слово «мастер» – многозначно. У древних греков это слово (демиург – «мастер») могло маркировать и искусного ремесленника, и творца. Мастером мог называться и создатель безупречных копий, и художник, который не толь-

ко придает исходному материалу новую внешнюю форму, но и наделяет свое произведение богатым внутренним содержанием, воплощает свою идею в камне, красках, словах и т. п.

М. Чудакова писала: «Само слово “мастер” было для Булгакова также и гоголевским словом» (Чудакова, 1985, 374). Действительно, в письме XIV «Выбранных мест из переписки с друзьями» («О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности») Гоголь пишет: «Нужно, чтобы в деле какого-либо *мастерства* (здесь и далее в цитатах курсив наш. — Ю. К.) полное его производство упиралось на главном *мастере* того *мастерства*, а отнюдь не каком-нибудь пристегнувшемся сбоку чиновнике, который может быть употреблен только для одних хозяйственных расчетов да для письменного дела» (Гоголь, VI, 58).

В произведении Булгакова «Мастер и Маргарита» официальное занятие литературой, санкционированное государством и материально поощряемое, рассматривается как лжеискусство. Когда Иван Бездомный спросил неизвестного в болыничной пижаме: «“Вы писатель?” — Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал: “Я — мастер...”» (Булгаков, V, 134). В произведении Булгакова чиновники уже не пытаются пристраиваться сбоку к художникам. Пригодные только для канцелярской работы люди сами изображают из себя писателей и поэтов. Их произведения бездуховны и неэстетичны, а стремления и мечты сводятся к обладанию «членским массолитским билетом, коричневым, пахнущим дорогой кожей, с золотой широкой каймой, — известным всей Москве билетом» (Там же, 56), сулящим ощутимые материальные блага. Не случайно дом, в котором обосновались работники МАССОЛИТа, занят множеством секций и кружков, которые не имеют отношения к литературе. В фарс превращаются творческие командировки, продолжительность которых зависит от объема будущего труда. Сами литераторы постоянно заняты квартирно-дачными дразгами и разговорами на гастрономические темы. Мало того, что массолитовские работники не являются творческими личностями, они еще пытаются учить других людей. Вспомним, что силы ада, выводя на чистую воду грешников, избирают самую суровую меру наказания для Берлиоза, председателя МАССОЛИТа. Неисправимый догматик, он и других поучает, как следует трактовать произведения искусства. Между тем еще Гоголь писал: «Только сам мастер может учить своей науке, слыша вполне ее потребности, и никто другой» (Гоголь, VI, 58).

Образ мастера, как считает Игорь Золотусский, является ключевым образом «Выбранных мест», он «все соединяет, стягивает к себе и все объясняет через собственное внутреннее мучительство, внутренние болезни и выздоровление» (Золотусский, 1984, 393). Действительно, это книга о Мастерах слова — о таких поэтах и писателях, как Ломоносов, Карамзин, Жуковский, Пушкин, Языков, Лермонтов, Грибоедов и др. (см., например, письма: «Об Одиссее, переводимой Жуковским»; «О лиризме наших поэтов»; «Карамзин»; «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность»); о Мастерах кисти — художниках («Исторический живописец Иванов»); о Мастерах игры — актерах («О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности»).

Необходимо отметить еще одно значение слова *мастер* — «магистр, причастный к высшей власти и тайне» (см.: Лесскис, 1990, 650). Булгаковского Мастера вряд ли можно назвать магом. Маг верит, что при помощи оп-

ределенных манипуляций можно требовать от потусторонних сил исполнения своих желаний. Уверенность в возможности сверхъестественного воздействия на некий объект становится стимулом для магических действий. Магия связана прежде всего с общением с природой, она почти материалистична. Другое дело, что как герой «Мастера и Маргариты» и его автор, так и Гоголь являются мистическими писателями.

Специфической чертой христианской мистики является то, что она «сохраняет в человеке самое дорогое – его свободу и его личность, и поскольку она общение с Божеством, даже в самой таинственно-интимной стороне его, рассматривает как общение личностей, она, в отличие от языческой натурмистики, может быть названа мистикой личности» (Мистическое богословие, 1991, 342). Самое главное отличие христианской мистики от языческой состоит в том, что мистик стремится достигнуть единения с Богом не непосредственно (как во внехристианской мистике), а при содействии Христа. И Гоголя, и Булгакова можно назвать христианскими мистиками, но у каждого из этих художников был свой путь к Христу.

Так или иначе, в массовом сознании имя Михаила Булгакова устойчиво ассоциируется с темными силами. Такой взгляд не чужд и многим представителям современного литературоведения¹. Одни упрекают Булгакова за эстетизацию зла, другие восхищаются его «смелостью». Одни видят в его произведениях творческое претворение идей манихейства, другие отмечают эту же черту его творчества, характеризуя ее как главное художественное своеобразие последнего булгаковского романа. Но не стоит так односторонне подходить к творчеству художника: Булгаков – творец сложный и неоднозначный.

Никак нельзя согласиться с мнением Бориса Соколова о том, что «позиция автора “Мастера и Маргариты” в вопросе веры неоднократно менялась на протяжении всей его жизни» (Соколов, 1996, 509). Эволюция взглядов была однонаправленной: от безверия (атеизм, увлечение дарвинизмом) – к вере, хотя достаточно сложен вопрос глубины веры. Именно поэтому в последнем романе Булгакова чрезвычайно важно духовное преображение Ивана Бездомного, которое многие исследователи, в числе которых Г. Рибель, П. Палиевский, Н. Утехин, считают главным событием романа «Мастер и Маргарита».

Б. Соколов полагает, что Булгаков не был верующим человеком, аргументируя свое утверждение ироническим отношением автора «Адама и Евы» к покаянию и обращению к Богу одного из героев этой пьесы – Пончика-Непобеды. Но «обретение веры» Пончиком-Непобедой – не в счет, это скорее карикатура на раскаяние, не обращение, а оборотничество. «Покаяние» Пончика фальшиво, лживо: «Я сотрудничал в “Безбожнике” по легкомыслию. Скажу тебе одному, Господи, что я верующий человек до мозга костей и ненавижу коммунизм. И даю тебе обещание перед лицом

¹ Так, например, А. Зеркалов убежден в антирелигиозном смысле «Мастера и Маргариты» и полагает, что автор этого романа вступает в спор с «ортодоксальным христианством» (см.: Зеркалов, 1986, 46). Н. Гаврюшин же считает, что увлеченность Булгакова неким «теософическим экуменизмом» привела к тому, что в «Мастере и Маргарите» производится «суд над Иисусом канонических евангелий, совершаемый совместно Мастером и сатанинским воинством» (см.: Гаврюшин, 1991, 75–88). В. Петелин видит «в Воланде – отголоски не Мефистофеля, а философии самого Булгакова» (см.: Петелин, 2000, 582).

мертвых, если ты научишь меня, как уйти из города и сохранить жизнь,— я... (Вынимает рукопись). Матерь Божия, но на колхозы ты не в претензии?...» (Булгаков, III, 370). Отречение же от Бога Маркизова, другого героя «Адама и Евы», не делает его ближе Булгакову. Маркизова вряд ли можно считать «симпатичным Булгакову исправившимся хулиганом» (Там же, 510). Его «отречение» — не атеизм, а бунт, и сам он в библейском контексте пьесы, заданном именами Адама и Евы, играет роль Сатанаила. Не случайно он отрекается от своего прежнего имени (*Захар* — от др. евр. «Божья память») и принимает королевское имя *Генрих* (Пончик иронически даже называет Маркизова «Генрих IV»). Имя французского короля, фамилия *Маркизов* (от титула «маркиз», соответствующего русскому титулу «князь») в сочетании с inferнальными характеристиками героя («хромой бес», «враг», «черт») и его хромотой окончательно выявляет сатанинскую природу булгаковского героя.

Елена Сергеевна Булгакова утверждает в своих воспоминаниях, что Булгаков «верил, но, конечно, не по-церковному, а по-своему» (Дневник Елены Булгаковой, 1990, 195). Об этом же говорят дневниковые записи самого автора «Мастера и Маргариты»:

Итак, будем надеяться на Бога и жить. Это единственный и лучший способ» (от 19.10.1923).

Но не будем унывать. Сейчас я просмотрел «Последнего из могикан», которого недавно купил для своей библиотеки. Какое обаяние в этом старом сентиментальном Купере. Там Давид, который все время распевает псалмы, и навел меня на мысль о Боге.

Может быть, сильным и смелым он не нужен, но таким, как я, жить с мыслью о нем легче. Нездоровье мое осложненное, затяжное. Весь я разбит. Оно может помешать мне работать, вот почему я боюсь его, вот почему надеюсь на Бога (от 26.10.1923).

Помоги мне, Господи (от 27.10.1923).

Когда я бегло проглядел у себя дома вечером номера «Безбожника», был потрясен. Соль не в кошунстве, хотя оно, конечно, безмерно, если говорить о внешней стороне. Соль в идее: ее можно доказать документально — Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его, поэтому этому преступлению нет цены (от 5.1.1925).

О вере Булгакова в возможность покровительства Небесных Сил творцам свидетельствуют пометки в черновиках «Мастера и Маргариты»: «Помоги, Господи, кончить роман» (1931) (Булгаков, 1992, 262)². Известное же признание Булгакова драматургу Сергею Ермолинскому («Я не церковник и не теософ») подтверждает лишь то, что автору «Мастера и Маргариты» равно претила как традиционная обрядность православия, так и грубая приземленность магии. Конечно, можно согласиться с теми исследователями (например, с М. М. Дунаевым), которые утверждают, что Булгаков далек от православия, но под сомнение не должна ставиться мистическая направленность последнего булгаковского романа.

«Я — мистический писатель» (Булгаков, V, 446), — подчеркивает сам М. Булгаков в своем письме к правительству СССР. У булгаковского Мастера явно присутствует стремление вступить в прямой контакт со сверже-

² Эти пометки Булгакова являются некими зачаточными попытками молитвы. В творческом процессе Гоголя молитве уделялось гораздо большее внимание, о чем свидетельствуют воспоминания его современников и сами обстоятельные тексты гоголевских молитв.

стественным, что составляет психологическую основу мистики. Мистическим писателем являлся и Н. В. Гоголь.

Мистика связана с духовной сферой. Мистик вызывает в себе состояние высшего сознания, прозревает откровение о безначальной тайне бытия, общается к вечным истинам. Суть мистического мироощущения сводится к двойственности мироздания. За привычным, обыденным угадывается иное бытие. Высшая реальность проявляет себя, облегчая бремя необходимости, освобождая дух от желаний плоти. Познается она путем вчувствования, приобщения к тайне человеческого предназначения. В мистике «во все времена раскрывался мир внутреннего человека и противостоял миру человека внешнего» (см.: Бердяев, 1916, 57). Таким образом, мистик является посредником между этими мирами. Он ощущает присутствие потусторонних сил и свою собственную нечистоту перед святыней, перед которой испытывает чувство благоговейного трепета. Он часто одинок и избегает общества людей, чтобы не нарушить состояние внутренней сосредоточенности. Он отвлекается от влияния внешних обстоятельств и стремится достичь состояния просветления. Религиозное и мистическое сознание суть не одно и то же. Мистик не просто верит, но ощущает присутствие высших сил, входит в непосредственный контакт со сверхъестественным началом³. Он ищет истину вне чувственной и интеллектуальной сфер. Мистическое сознание устраняет всякое различие между индивидом и миром, постигая изначальное единство мироздания. Художественное сознание и Гоголя, и Булгакова обладает свойствами мистико-религиозного сознания. Оба художника воспринимают мир в единстве видимого и невидимого, причем события первого в каждый момент зависят от второго. Оба автора придают огромное значение интуиции и легко находят слова, которые задавают желательную тайную струну в человеке. В мире своего творчества каждый из этих художников чувствует себя связанным с невидимыми существами (сущностями), тайными силами разного рода.

У. Джеймс в своей работе «Многообразие религиозного опыта» выделяет четыре главных признака мистических переживаний: неизреченность, интуитивность, кратковременность и бездеятельность воли (см.: Джеймс, 1993, 297)⁴. Характерно, что все они свойственны как Н. В. Гоголю, так и М. А. Булгакову. Как показывают их письма и свидетельства очевидцев, творческое озарение этих художников являлось результатом мистического опыта.

Не случайно само слово «мистика» (от греч. «таинственный») связано с глаголом *μύω* – «закрывать глаза». Первоначальный смысл слова «мистика» был связан с посвящением человека в тайные культы, поэтому наиболее важным признаком мистических переживаний издревле является *неизреченность*. Требование «описать» мы подавляем требование «безмолвно созерцать». Сложные внутренние переживания мистика не нахо-

³ Мы различаем мистическое и религиозное сознание, но при этом не противопоставляем мистику и богословие, так как они дополняют друг друга: «если мистический опыт есть личностное проявление общей веры, то богословие есть общее выражение того, что может быть опытно познано каждым» (Мистическое богословие, 1991, 98).

⁴ Первые три из указанных признаков связаны с непознаваемостью Божественного, что не означает отказа от богопознания. Вместо оперирования понятиями необходимо созерцать богооткрывающуюся реальность, а подобное созерцание краткомерно, невыразимо, интуитивно и возможно лишь при условии бездеятельности воли (о мистическом богословии Восточной церкви см.: Там же, 95–336).

дят адекватного выражения в обыденности. Человек, прошедший через мистический опыт, не может изложить свои ощущения на обычном языке.

В 1840 году Гоголь писал С. Т. Аксакову: «Но довольно, сокровенные чувства как-то становятся пошлыми, когда облакаются в слова» (Гоголь, IX, 146). «Я помню, как, желая передать вам сколько-нибудь блаженство души моей, – писал Гоголь В. Жуковскому в 1842 году, – я не находил слов в разговоре с вами, издавал только бессвязные звуки, похожие на бред безумия, и, может быть, до сих пор осталось в душе вашей недоумение... Что за странность произошла внутри меня» (Там же, 160–161).

Подобное ощущение невыразимости некоторых своих чувств и мыслей испытывал и Михаил Булгаков. Он писал в 1930 г. своему брату Николаю: «Я, правда, не мастер писать письма: бьешься, бьешься, слова не лезут с пера, мысли своей как следует выразить не могу...» (Булгаков, V, 442). Но, в отличие от Гоголя, у Булгакова невыразимость мысли не всегда связана с мистическим переживанием, а порой сопутствует неврозу. Так, в 1938 году в письме В. В. Вересаеву Булгаков жалуется на «нейрастенические страхи», на «бессильные попытки» творчества и проблемы с ведением переписки: «У меня перебито крыло. Я запустил встречи с людьми и переписку... Вы думаете, что я не пытался Вам писать, когда, чтобы навестить Вас, не выкраивалось время из-за театра? Могу уверить, что начинал несколько раз. Но я пяти строчек не могу сочинить письма. Я боюсь писать! Я жгу начала писем в печке» (Там же, 460).

Имеющий мистический опыт человек может охарактеризовать свои переживания не иначе как с помощью символов. Один из тайных языков общения – это символика цвета. «Неслучайны в поэзии краски, звуки и образы; первая фаза всех творческих процессов – отбор; краски, образы, звуки вполне безошибочны у мастеров слова... цвет не отчленим от жизни образа», – писал Андрей Белый, исследовавший эволюцию цветового спектра произведений Гоголя (Белый, 1996, 132–133).

От «Вечеров» до «Мертвых душ» происходит изменение цветовой гаммы: на смену чистым и ярким цветам приходят неопределенные (например, *медвежьего цвета, цвета наваринского дыма с пламенем*), смешанные (*зелено-мучнистого цвета*), бесцветные (*лишенный цвета, неопределенного цвета*). А. Белый связывает изменение цветового спектра у Гоголя «с градацией фигур гиперболы: от гиперболы дифирамба через гиперболу иронии к... фигуре фантасма» (Там же). Однако следует видеть в этом спектральном изменении перемену не только приема, но и философии творчества. Наблюдение С. М. Соловьева, рассматривающего цветовую палитру Достоевского, как нельзя кстати подходит и к особенностям цветописы в различных творческих фазах Гоголя: «...переход в описании от мира внешнего к миру внутреннему есть переход от явлений красочных к бесцветным... По отношению к цвету мир внутренний и мир внешний пребывают в конфликте, и переход к внутреннему миру характерен не ослаблением, а вытеснением цвета» (Соловьев, 1974, 129). Переход от красочных «Вечеров» к неопределенным в цветовом отношении «Мертвым душам» был отмечен переходом от лубочных персонажей к героям со сложным внутренним миром, к раскрытию страстей, которые овладевают человеком.

По всей вероятности, в «Мастере и Маргарите» отразилась цветовая символика, которую П. Флоренский рассматривает в книге «Столп и утверждение Истины»: белый цвет «знаменует невинность, радость и про-

стоту», голубой – небесное созерцание, красный «провозглашает любовь, страдание, могущество, справедливость», кристаллически прозрачный олицетворяет беспорочную чистоту, зеленый – надежду, нетленную юность, а также созерцательную жизнь, желтый «означает испытание страданием», серый – смирение, золотой – небесную славу, черный – скорбь, смерть или покой, фиолетовый – молчание, а пурпурный символизирует «королевский или епископский сан» (цит. по: Соколов, 1996, 481). Характерно, что повязка на голове Иешуа Га-Ноцри – белого цвета, а хитон – голубого. Этот наряд указывает на чистоту и невинность героя, на его духовную устремленность ввысь, к горнему миру. Серый больничный халат Мастера подчеркивает покорность героя судьбе, кровавая же «мантия» Маргариты в ночь Великого бала – ее роль хозяйки бала, королевы (не случайно ее так и называют: *королева Марго*). Багряный цвет «мантии» указывает на то, что эта роль для Маргариты – большая жертва, сопряженная со страданиями («И раскосые монгольские лица, и лица белые и черные сделались безразличными, по временами сливались, а воздух между ними почему-то начинал дрожать и струиться. Острая боль, как от иглы, вдруг пронизала правую руку Маргариты... Ноги Маргариты подгибались, каждую минуту она боялась заплакать») (Булгаков, V, 261). Символом грядущего страдания также выступает кровавый подбой на плаще Понтия Пилата.

Задумавшись о судьбе Иешуа, прокуратор видит ласточку, сделавшую круг под золотым потолком (ласточка олицетворяет Божественную весть, золотой цвет является символом небесной славы). Тогда Пилат решает для себя отпустить бродячего философа, сославшись на его сумасшествие. Но прокуратор меняет свое решение после того, как узнает, насколько серьезно он рискует собственной карьерой при освобождении Иешуа. Пилат опасается сделать неверный шаг, боится за себя. Согласившись с Каифой, что следует освободить Вар-раввана, Пилат обрекает себя на муки грядущего бессмертия. Символично, что теперь для Пилата мир меняет свои краски: «Пропал отягощенный розами куст, пропали кипарисы, окаймляющие верхнюю террасу, и гранатовое дерево, и белая статуя в зелени, да и сама зелень. Поплыла вместо этого какая-то багровая гуща, в ней закачались водоросли и двинулись куда-то, а вместе с ними двинулся и сам Пилат» (Там же, 408). Пропадает все цветное многообразие мира, и последним исчезает зеленый – цвет надежды. Все заполняет только один цвет, напоминающий о невинно пролитой крови.

В эпизоде встречи Мастера и Маргариты внимание фиксируется на окраске цветов, которые несет Маргарита. Желтые цветы на черном фоне пальто создают атмосферу тревоги и предвещают большие испытания, через которые нужно будет пройти влюбленным, чтобы быть вместе. А это станет возможно лишь в загробном мире, где им дарован покой. Не случайно сцены перехода в этот иной мир насыщены черным цветом, цветом смерти. Повышенной концентрацией черного цвета отличаются все главы романа, в которых происходят «несчастные случаи». В главе «Никогда не разговаривайте с неизвестными» предсказание смерти Берлиоза сопровождается десятью цветономинациями черного. Насыщены черными красками главы «Седьмое доказательство» (гибель Берлиоза), «Черная магия и ее разоблачение» (отрывание головы у Бенгальского), «Великий бал у сатаны» (убийство барона Майгеля). Во время казни Иешуа Ершелаим накрывает гигантская черная туча; подобная же ей туча появляется в Москве, знаменуя собой конец земного пути Мастера и Маргариты.

Неизреченность – это один из двух базовых признаков мистического опыта. Другим его фундаментальным признаком является *интуитивность*. Мистик проникает в истины, закрытые для трезвого рассудка. Это состояние особого просветления, озарения. Интуиция – это дар предвосхищения событий, духовное дерзновение, прорыв в иную реальность, которая открывает человеку то, что ему не может дать ни аналитическая традиция, ни наличный жизненный опыт.

Гоголь неоднократно писал об особом состоянии творческого озарения, имеющего своим источником высшие силы. Так, в 1836 году Гоголь поверял свои предчувствия Жуковскому: «Мне ли не благодарить пославшего меня на землю! Каких высоких, каких торжественных ощущений, невидимых, незаметных для света, исполнена жизнь моя! Клянусь, я что-то сделаю, чего не делает обыкновенный человек. Львиную силу чувствую в душе своей...» (Гоголь, IX, 79)⁵.

Сознание и Гоголя, и Булгакова имеет практически духовный характер, но если сознание Гоголя следует маркировать как православное, то сознание Булгакова претерпевает эволюцию от безрелигиозности к христианству. Примечательно, что на ранних стадиях написания «Мастера и Маргариты» Михаил Булгаков рассматривает в качестве источника своего творчества потусторонние силы, но эти силы скорее темные, чем светлые: «В меня же вселился бес. Уже в Ленинграде и теперь здесь, задыхаясь в моих комнатенках, я стал мазать страницу за страницей наново тот свой уничтоженный три года назад роман (имеется в виду «Роман о дьяволе», который в окончательной редакции получит название «Мастер и Маргарита». – Ю. К.). Зачем? Не знаю. Я тешу сам себя! Пусть упадет в Лету!» (Булгаков, V, 491). Работая над своим главным романом, Булгаков будет менять свое отношение к источнику вдохновения, он будет молить Бога о помощи в скорейшем завершении своего произведения.

По воспоминаниям Елены Сергеевны Булгаковой, в процессе работы над этим романом случались совпадения мистического рода. Так, в ночь на 23 января 1934 года Булгаков диктовал ей главу из романа, в которой шла речь о пожаре в квартире Берлиоза. Через несколько минут из-за неосторожности домработницы в квартире самого писателя случился пожар, который с трудом удалось потушить. Кроме того, Булгаков, как и Гоголь, предчувствовал собственную смерть. По воспоминаниям Е. С. Булгаковой, вскоре после того, как она и Булгаков решили соединить свои судьбы, он взял с нее клятву, что будет умирать у нее на руках⁶. Гоголь после сожже-

⁵ В этом же году Гоголь писал Жуковскому о своих предчувствиях, связанных с работой над «Мертвыми душами»: «Огромно, велико мое творение, и не скоро конец его. Еще восстанут против меня новые сословия и много разных господ; но что ж мне делать. Уж судьба моя враждовать со своими земляками. Терпение... Знаю, что мое имя после меня будет счастливее меня, и потомки тех же земляков моих, может быть, с глазами, влажными от слез, произнесут примирение моей тени» (IX, 249).

⁶ «Уже после смерти Булгакова Елена Сергеевна вспоминала об этой клятве: «Имей в виду, я буду очень тяжело умирать, – дай мне клятву, что не отдашь меня в больницу, а я умру у тебя на руках». Я нечаянно улыбнулась – это был тридцать второй год, Мише было сорок лет с небольшим, он был здоров, совсем молодой... Он опять серьезно повторил: «Поклянись». И потом в течение нашей жизни напоминал об этом. Я настаивала на показе врачу, на рентгене, анализах и т. д. Он проделывал все это, все давало успокоение, и тем не менее он назначил тридцать девятый год, и когда пришел этот год, стал говорить в легком шутилом тоне о том, что вот – последний год, последняя пьеса и т. д. » (Дневник Елены Булгаковой. 1990, 553).

ния «Мертвых душ» стал говорить всем своим близким, что вскоре умрет. Так, по свидетельству А. Т. Тарасенкова, после уничтожения Гоголем своего творения «мысль о смерти, как близкой, необходимой, неотразимой, видно, запала ему глубоко в душу и не оставляла его ни на минуту. За усиленным напряжением последовало еще большее истощение. С этой несчастной ночи он сделался еще слабее, еще мрачнее прежнего: не выходил больше из своей комнаты, не изъявлял желания видеть никого, сидя в креслах по целым дням в халате, протянув ноги на другой стул, перед столом» (Вересаев, 1995, кн. 2, 338).

Казалось бы, причины смерти этих писателей столь различны, что сопоставление их представляется проблематичным. Гоголь принял смерть как единственно возможный выход из трагических обстоятельств собственной жизни (имеется в виду акт сожжения рукописи). Булгаков умер от тяжелой наследственной болезни и не мог сделать выбор в пользу жизни. Но был ли этот выбор у Гоголя? Следует обратить внимание на то, что депрессия Гоголя, выражавшаяся в «страхе смерти», также была следствием наследственной. По свидетельству П. А. Кулиша, незадолго до сожжения «Мертвых душ» Гоголь «почувствовал, что болен тою самою болезнью, от которой умер отец его, – именно, что на него “нашел страх смерти”, и признался в этом своему духовнику» (см.: Там же, 323).

Мы рассмотрели два главнейших признака мистического опыта, но, кроме них, есть еще два других признака, которые довольно часто встречаются, хотя, по мнению Джеймса, являются менее значительными, поэтому их нельзя считать базовыми.

Третий признак мистического опыта – это *кратковременность*. Состояние приобщенности к вечным истинам мимолетно. Мистическое сознание на мгновение устраняет границу между реальностью и духовным миром. Человек совершает кратковременный визит в иное бытие, но время этого необычайного контакта очень насыщенное и динамичное – у человека, прошедшего через мистический опыт, возникает поток идей, масса новых, необычных мыслей.

В 1835 году Гоголь писал М. П. Погодину: «Уже не детские мысли, не ограниченный прежний круг моих сведений, но высокие исполненные истины и ужасающего величия мысли волновали меня... Мир вам, мои небесные гости, наводящие на меня божественные минуты в моей тесной квартире, близкой к чердаку! Вас никто не знает, вас вновь опускаю на дно души до нового пробуждения; когда вы исторгнетесь с прежнею силою и не посмеет устоять бесстыдная дерзость ученого невежи, ученая и неученая чернь, всегда соглашающаяся публика... и проч., и проч...» (Гоголь, IX, 93–94). Доверительное отношение к «высоким истинам», мгновенно посещавшим и оставлявшим Гоголя, характеризует его склонность не к рассудочному, а к тому скоротечно-чувственному познанию действительности, которое свойственно мистическому опыту. Характерно в этой связи признание Гоголя в письме к М. П. Погодину (1840): «Я почувствовал, что в голове моей шевелятся мысли, как разбуженный рой пчел; воображение мое становится чутко... может быть, это только мгновение, может, это опять скроется от меня, и я буду потом вечно жалеть, что не воспользовался временем пробуждения сил моих» (Там же, 141).

Кратковременность особого мистического вдохновения побуждает также и Булгакова торопиться в своей работе: «Остановка переписки – гроб!

Я потеряю связи, нить правки, всю слаженность. Преписку нужно закончить во что бы то ни стало... Роман нужно окончить! Теперь! Теперь!» (Булгаков, V, 563).

Наконец, четвертый признак мистического опыта – это *бездеятельность воли*. Мистик проникает в истины, закрытые для трезвого рассудка, причем чувствует свою волю как бы парализованной и даже находящейся во власти некой высшей силы.

Так, в 1842 году Гоголь писал Жуковскому, что в его душе «живет глубокая, неотразимая вера, что Небесная Сила поможет взойти мне на ту лестницу, которая предстоит мне, хотя я стою на нижайших и первых ее ступенях» (Гоголь, IX, 161) (ср. также последние слова Гоголя, сказанные перед самой смертью о *лестнице*). Булгаков также верил в провидение и ощущал себя частью некоего высшего промысла, который называл не Богом, а Судьбой: «Я ни за что не берусь уже давно, так как не распоряжаюсь ни одним моим шагом, а Судьба берет меня за горло» (Булгаков, V, 481).

Между тем мистиком является не только сам Булгаков, но и герой его «закатного романа» (см.: Там же, 572). В булгаковском произведении нет описания ощущений Мастера в период создания своего романа, но ведь герой «Мастера и Маргариты» не сочиняет произведение, а воссоздает реальную историю. Этот художник в романе Булгакова поднимается над суетностью жизни, соединяя прошлое и современность, вечные проблемы со злободневными. Таким образом, Мастеру «мистически открылась буквальная правда исторического факта и его высший философский смысл» (см.: Лесскис, 1990, 617).

Б. Соколов считает, что в письме к правительству от 28 марта 1930 года «мистическим писателем» Булгаков «называет себя... в ироническом смысле» и что «мистическое для него – только художественный прием, призванный помочь созданию современной сатиры» (Соколов, 1996, 78). По Б. Соколову, Воланд, его свита и прочие «представители потусторонних сил в «Мастере и Маргарите» – целиком плод фантазии, они подчеркнута отделены от действительности» (Там же, 78). Сам Воланд во многом ориентирован на образ Мефистофеля из гетевского «Фауста» и одноименной оперы Шарля Гуно.

В описании первого появления загадочного «иностранца» писатель приводит ряд недостоверных сведений, а затем их же опровергает, тем самым отвлекая внимание читателя от невероятности происходящего (описание Сатаны!):

Впоследствии, когда, откровенно говоря, было уже поздно, разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека. Сличение их не может не вызвать изумления. Так, в первой из них сказано, что человек этот был маленького роста, зубы имел золотые и хромал на правую ногу. Во второй – что человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу. Третья лаконически сообщает, что особых примет у человека не было. Приходится признать, что ни одна из этих сводок никуда не годится. Раньше всего: ни на какую ногу описываемый не хромал и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой – золотые... По виду – лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой... Правый глаз черный, левый – почему-то зеленый. Брови черные, но одна – выше другой. Словом – иностранец (Булгаков, V, 10).

Как отмечает исследователь булгаковского творчества Е. П. Сеничкина, «сама информация, которая подается после блестящего опровержения нелепости слухов и сводок, носит игровой, несерьезный характер» (Сеничкина, 1990, 97). Но за приемом языковой игры вполне может скрываться вера в потусторонний мир. Любовь автора «Мастера и Маргариты» к бриколажу не означает, что Булгакову и его герою Мастеру не присущ мистический опыт как особый тип сознания.

Именно с помощью мистики происходит осознание космической природы человека и освобождение его от довлеющих над ним сил природного мира. Как писал Н. Бердяев, «только мистики хорошо понимали, что все происходящее в человеке имеет мировое значение и отпечатывается на космосе» (Бердяев, 1916, 57). Б. Соколов рассматривает в этой связи троемирие «Мастера и Маргариты»: 1) мир ершелаимский, древний; 2) мир московский, современный; 3) мир потусторонний, вечный. Сама же идея получает объяснение в контексте учения П. Флоренского о троичности как первооснове бытия, развитом в «Столпе и утверждении Истины».

Действительно, число 3, по Флоренскому, имманентно Истине: «не может быть меньше трех, ибо только три ипостаси делают друг друга тем, что они извечно же суть. Только в единстве трех каждая ипостась получает абсолютное утверждение, устанавливающее ее как таковую» (Флоренский, 1990, I, 50). Флоренский связывал троичность с Божественной Троицей. Это нельзя вывести логически, так как Бог – превыше логики, и число «три» представляет собой не следствие нашего понимания Божества, выводимое с помощью некоего умозаключения, а содержание самого переживания Бога. Число это дается человеку априори и характеризует безусловность Божества, являя себя всюду как основная (базовая) категория жизни и мышления. Флоренский доказывает троичность человеческого мышления: трехмерность пространства и времени, три грамматических лица практически во всех существующих языках, три человека (мать, отец, ребенок) – минимальный размер полной семьи, три момента диалектического развития (тезис, антитезис, синтез), три координаты человеческой психики в каждой личности (разум, воля, чувства).

Б. Соколов утверждает, что булгаковские персонажи (представители трех миров) образуют своеобразные триады, объединенные функциональными характеристиками, и выделяет восемь триад.

1) *Триада власти*: Понтий Пилат (иудейский прокуратор) – Воланд (дьявол) – Стравинский (профессор, первое лицо в психиатрической клинике).

Воланд безраздельно царствует в потустороннем мире, он «князь тьмы»; Пилат – первый человек в Иудее; Стравинский царит в клинике в московском мире. Не случайно сопровождающие директора психиатрической клиники врачи названы *свитой* (ср.: Воланд представляет Лиходееву Бегемота и Азazelло: «Это моя *свита*»). Своя свита есть и у Пилата. Между персонажами триады существует портретное сходство. Власть, которой облечен каждый из них, по-своему ограничена. Пилат не может спасти Иешуа, Стравинский – дать душевный покой Мастеру. Б. Соколов утверждает, что предел власти Воланда связан с тем, что Воланд может спасти Мастера и Маргариту, только погубив их в жизни земной, унеся их в мир ирреальный. Фактически же Воланд, напротив, не может овладеть душой Мастера и его возлюбленной: творца защищает его роман, несмотря на то, что он был уничтожен его автором. Маргариту спасает ее жертвенная

любовь и милосердие. Таким образом, предел власти Воланда связан с любящими и чистыми сердцами.

2) *Триада помощника*: Афраний (помощник Пилата) – Коровьев (помощник Воланда) – врач Федор Васильевич (помощник Стравинского).

Характерно, что этих персонажей объединяет не только портретное сходство. Афраний и Коровьева, который имеет второе имя – Фагот, связывает еще и общность имен. Изобретателем фагота считается (по данным словаря Брокгауза и Ефрона) итальянский монах Афранио.

3) *Триада служанки*: Низа (агент Афрания) – Гелла (прислужница Воланда) – Наташа (домработница Маргариты).

Все они преданно служат своим хозяевам и готовы оказать любые услуги, даже пойти на соучастие в убийстве (Низа, Гелла).

4) *Триада животных, наделенных человеческими качествами*: Банга (пес Пилата, единственное существо, которое привязано к нему) – Бегемот (кот-шут Воланда) – Тузбубен (знаменитый пес-сыщик).

5) *Триада жестокости*: Марк Крысобой (кентурион) – Азazelло (демон из свиты Воланда) – Арчибальд Арчибальдович (директор ресторана).

Все эти герои исполняют функции палача, но постепенно эта трагическая по своей сути роль снижается. Если жертва Крысобоя – Иешуа Га-Ноцри (Иисус Христос), то жертвой Азazelло становится предатель барон Майгель, фигура во многом карикатурная, а воображаемой жертвой «пирата» Арчибальда Арчибальдовича становится незадачливый швейцар.

6) *Триада врага*: Каифа (иудейский первосвященник) – Берлиоз (председатель МАССОЛИТа) – неизвестный в Торгсине (выдающий себя за иностранца).

Здесь также наблюдается «снижение образа». Если Каифа выступает против Иешуа, а Берлиоз является атеистом, бездумно отрицающим Бога, то псевдоинстрaнец – просто скользкий тип, внешне напоминающий Берлиоза.

7) *Триада предательства*: Иуда (шпион в Иудее, предал Иешуа) – барон Майгель (осведомитель из органов, не успевший предать Воланда) – Алоизий Могарыч (лжедруг, который предал Мастера).

8) *Триада ученика*: Левий Матвей (ученик Иешуа) – Иван Бездомный (ученик Мастера) – Александр Рюхин (псевдоученик, прошедший выучку Берлиоза) (подробнее о триадах в «Мастере и Маргарите» см.: Соколов, 1997, 260–265).

Как отмечает Б. Соколов, в триады не вступают три персонажа: Мастер, Иешуа и Маргарита. Но нам кажется приемлемым включить этих персонажей в соответствующую триаду. Иешуа, Маргарита и Мастер составляют *триаду жертвенности*. Иешуа жертвует своей жизнью во имя Истины; Маргарита за встречу с любимым готова заплатить собственной душой (жертва во имя Любви); Мастер жертвует своей творческой жизнью, отдав свое детище (роман) людям. Но, в отличие от принимающего с достоинством казнь Иешуа, жертва Мастера сломила его, поэтому посмертная награда Мастера – не свет, а покой.

Троицизм и триады персонажей «Мастера и Маргариты», несомненно, имеют мистико-религиозный смысл, так как троичность у Булгакова «имманентна Истине, на ней держится пространственно-временная структура романа и его этическая концепция» (см.: Соколов, 1997, 268). Заметим, что трехчастная композиция задуманных Гоголем «Мертвых душ» также имеет религиозный смысл. Ряд исследователей (Н. Л. Степанов,

Д. Е. Тамарченко, А. А. Асоян, Ю. В. Манн и др.) связывают трехчастность гоголевской поэмы с влиянием поэмы Данте (отсюда и жанровое своеобразие «Мертвых душ», отсюда и аналогия с Адом, Чистилищем и Раем). Несомненно, что значительное влияние на Гоголя оказало и православное понимание Божественной Троицы. Учение о Святой Троице составляет существенную отличительную черту христианского вероучения. Хотя тайна троичности Бога непостижима, вера в трехипостасное Божество хранится и возвещается Церковью с апостольских времен. Само слово «Троица» постоянно употребляется в православном культе во время богослужений, в священнодействиях, в молитвах. Заметим, что «Выбранные места из творений св. отцов и учителей Церкви» начинаются выпиской Гоголя о Святой Троице из книги киевского митрополита Петра Могилы, где дано изложение веры по откровению св. Георгия Чудотворца.

Наконец, сказывается влияние немецкой классической философии (ею Гоголь увлекался в 30-е годы), в которой важное место занимает диалектическое понятие триады. Так, по Гегелю, процесс развития имеет три стадии (утверждение, отрицание этого утверждения и отрицание отрицания). Примечательно, что высшая синтезирующая мысль способствует дальнейшему развитию, которое имеет, таким образом, форму спирали. Каждая новая ступень возвращается к предыдущей, берет от нее все лучшее и оказывается богаче ее по своему содержанию.

Настоящий шедевр должен быть совершенным. Если по форме он слаб, то ему не под силу вызвать какой бы то ни был душевный отклик у читателя. Троичная форма была самой совершенной для Гоголя, задумавшего поэму в трех частях.

Так как поэма осталась незавершенной (третий том, по всей видимости, так и не был написан, а беловой вариант второго был сожжен), то мы не можем со всей уверенностью заявить, что персонажи различных томов должны были сформировать функциональные триады. Однако с помощью имеющихся в нашем распоряжении первого тома и сохранившихся глав второго можно выделить ряд объединенных функциональными характеристиками диад персонажей «Мертвых душ».

Первую такую диаду – *диаду безличности* – составляют Манилов и Тентетников. Оба героя бездеятельны и имеют склонность к пустым мечтаниям. Вместе с тем, в отличие от Манилова, Тентетников замечает хозяйственный хаос в своем поместье и страдает от этого. В самом Манилове нет никакого «задора», в Тентетникове же возбуждено честолюбие, но он не знает, как применить себя: нет ни знаний, ни терпения, ни воли.

Вторую диаду – *диаду бездушной невежественности* – составляют Собакевич и генерал Бетрищев. И Собакевичу, и Бетрищеву свойственна безтактность, оба они любят важничать, причем не терпят возражений, оба клеймят просвещение и не любят обошедших их по службе. Однако, в отличие от Собакевича, Бетрищеву чуждо делячество, поиск собственной выгоды, он обладает способностью к самопожертвованию, ему присущи храбрость, ум, но ко всем его достоинствам примешиваются и недостатки: честолюбие, эгоизм и самолюбие.

Третью диаду – *диаду суетности* – составляют Ноздрев и Петр Петрович Петух. Наделенные завидным здоровьем, эти герои тратят свою жизнь, драгоценный Дар Божий, впустую: один превратил свою жизнь в постоянный кутеж, а другой – в бесконечное пиршество. Каждый из них подвер-

жен захватившей все их существо страсти: Ноздрев – к лжесвидетельству, Петух – к чревоугодию, но при всей внешней суетливости Петуха перед ним в большей степени, чем перед Ноздревым, открыты пути к возрождению. В отличие от периодически впадающего в страшный гнев и буйство Ноздрева, Петух гостеприимен и добр душою.

Следующую диаду – *диаду власти* – составляют губернатор, герой первого тома «Мертвых душ», и генерал-губернатор, персонаж второго тома этого произведения. Оба они облечены властью, причем и первого, и второго заботит один и тот же вопрос – как поступить с Чичиковым. В отличие от равнодушного к лести губернатора, генерал-губернатор, имеющий титул князя, не выносит угодничества и с отвращением прогоняет павшего к его ногам Чичикова.

Еще одну диаду – *диаду рачительного хозяина* – составляют Плюшкин и Констанжогло. Плюшкин мог стать таким же славным хозяином, как и Констанжогло. Впрочем, «ранний» Плюшкин уже в молодости имел predisposition к скупости. Гоголь сравнивает этого бережливого хозяина с пауком, хлопчущим в своей паутине. Но тем не менее именно ему предстояло в первую очередь возродиться в образе мудрого, аскетичного, но и не скупого хозяина, заботящегося о процветании своего имения. Не случайно Плюшкин оживляется при воспоминании о приятеле молодости, не случайно первый вариант фамилии *Констанжогло* (фамилия коррелирует с именем *Константин*, в котором присутствует семантика постоянства) был *Скудронжогло* (фамилия созвучна слову «скудный»).

И, наконец, последнюю диаду – *диаду обольстительной девы* – составляют губернаторская дочка и Улинька Бетрищева. Обе девушки производят завораживающее впечатление на Чичикова. Они привлекательны своей юностью и чистотой, но губернаторская дочка – это еще не сформировавшаяся личность. Улинька выше духовно – в ней естественно проявляются христианское чувство сострадания к ближнему и обостренное чувство справедливости, а люди рядом с нею становятся чище и просветленнее.

Интересно, что, кроме функциональных диад, в «Мертвых душах» имеет место одна триада – *триада странников*. Ее составляют Чичиков со своими слугами Селифаном и Петрушкой. *Три* странствующих героя путешествуют в коляске, запряженной *тройкой* лошадей, которая символизирует саму святую Русь.

Таким образом, и в «Мастере и Маргарите» Булгакова, и в «Мертвых душах» Гоголя персонажи различных миров (разных томов) составляют функциональные триады (диады). В отличие от булгаковских триад диады Гоголя отмечены духовным ростом (от первого тома ко второму) составляющих их типов персонажей, тогда как булгаковские персонажи чаще всего характеризуются духовной деградацией.

Мистик предполагает реальность невидимых сакральных и inferнальных сфер. Поразительное чувство зла, которое было присуще Гоголю, позволило ему увидеть самое ужасное зло не в могуществе тьмы и не в бездонной пропасти злодейства, а в бессилии и в отсутствии трагических глубин. В благоразумной середине, в плоскости, в *пошлости*. Пошлость – это самодовольное отстранение от своего духовного начала, которое присуще каждому человеку. «Сидящий верхом на человеке» черт убивает в душе стремление ввысь, к Богу. Как очень тонко заметил Н. Бердяев, «творчество Гоголя есть художественное откровение зла как начала метафизичес-

кого, а не зла общественного, связанного с политической отсталостью и непросвещенностью... У Гоголя нет человеческих образов, а есть морды и рожи, лишь чудовища, подобные складным чудовищам кубизма... Его ужаснула и ранила эта нераскрытость в России человеческой личности, это обилие элементарных духов природы вместо людей» (Бердяев, 1990, 58–59). Гоголь прежде всего стремился бичевать не социальные пороки, а зло, которое находится в душе человека. Но создание образов, которые имеют червоточины пошлости, налагает на их создателя особенную ответственность. Произведение возникает мистическим образом, «из творца». Отделяясь от него, оно начинает жить своей жизнью, становится самостоятельным духовным субъектом. Оно влияет на самого художника и на воспринимающее его сознание, создает вокруг себя духовную атмосферу. Понять, глубоко произведение или нет, можно только из этой внутренней позиции. Шедевр живет полной жизнью, в нем ничего нельзя изменить, не разрушив эту внутреннюю жизнь.

А. Терц сравнивает Гоголя с древними магами, слова заклинаний которых претворялись во плоти. Изобразить – значило сотворить чудо, ожившие образы из древних книг преследовали своих читателей. Но магия слова не свойственна христианскому писателю, каковым являлся Гоголь. Маг чувствует себя частью мира природного, мистик же стремится от него освободиться. Творческий акт с точки зрения мистика является уходом от внешнего мира, где человек – замкнутая частичка вселенной, и созданием собственного мироздания, которое отражает духовную реальность: человек – микровселенная, обладающая всеми качествами большой вселенной. Создания художника особым образом «воплощаются» в действительности, они могут занимать все помыслы автора, владеть сердцем и умом читателя. Но творчество Гоголя не оправдало его надежд – он желал направить силу своего творчества на создание идеала, а ему был дан талант изображения зла.

Сила изображения греха человеческого должна была, по мысли Гоголя, вызвать отвращение в душе читателя, стремление преодолеть, победить это зло в самом себе. Но после постановки «Ревизора» Гоголь пережил крах своих упований на возможность произвести очищающее духовное воздействие на русское общество. Эта пьеса имела ошеломительный успех, но успех только в художественном плане, очищения и «исправления» нравов не произошло. Несмотря на крах надежды на то, что с помощью «Ревизора» можно будет исправить общество, Гоголь не оставляет попыток художественной реализации своей морально-религиозной утопии. Нельзя изменить мир лишь путем изображения человеческих пороков, следует показать возрождение заблудшей человеческой души. Но здесь Гоголь ждало главное испытание: его перо, привыкшее описывать человеческие недостатки, не смогло живописать идеал так, чтобы им был доволен самый взыскательный художник, а за совершенство своих произведений Гоголь ощущал ответственность перед Богом.

По-другому относился к своему труду Булгаков, практически за месяц до кончины еще работавший над «Мастером и Маргаритой». Главный роман его жизни претерпел существенные изменения, превратившись из «романа о дьяволе» в роман о художнике. Роман «Мастер и Маргарита» имел варианты названий: «Черный маг», «Копыто инженера», «Жонглер с копытом» (в первой редакции), «Великий канцлер», «Сатана», «Вот и я», «Шля-

па с пером», «Черный богослов», «Он появился», «Подкова иностранца», «Он явился», «Пришествие», «Черный маг», «Копыто консультанта» (во второй редакции). Уже по вариантам названия произведения очевидно, что его главным героем, по первоначальному замыслу Булгакова, являлся Воланд. В «Великом канцлере» ставшая ведьмой Маргарита называет его своим государем и целует в знак преданности его руку. Обещание же Воланда вернуть поэта, любовника Маргариты, и вовсе бросает ее к ногам Сатаны. Маргарита, целующая сапоги Воланда, – зрелище, немыслимое в «Мастере и Маргарите», – в эстетике же «Великого канцлера» это выглядит «естественным» выражением благодарности. Воланд осуществляет даже обряд «венчания», обещая коленопреклоненной Маргарите, что она станет женой своего любовника, и надевая ей на палец кольцо (второе она надевает сама на палец пассивно-безмолвному поэту).

Перемена названия с включением в него символического имени творца и имени его возлюбленной свидетельствует о важных изменениях замысла романа. Возможно, что наиболее существенную роль в этом превращении сыграла личность Гоголя, ставшая в какой-то мере нравственным ориентиром для образа Мастера. Интерес к личности и художественному наследию Гоголя способствовал духовному и творческому перерождению Булгакова: сатирик приобретает черты философа, мистификатор становится мистиком. Его путь к Богу и самому себе был сложен, его обращение представляло собой медленный процесс, в результате которого происходило постепенное построение нового нравственного и духовного фундамента творчества.

-
- Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996.
Бердяев Н. Смысл творчества. М., 1996.
Брокгауз и Ефрон. Энциклопедический словарь: Биографии: В 12 т. Т. 4. М., 1993.
Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990.
Булгаков М. Великий канцлер. М., 1992.
Вересаев В. Гоголь в жизни: В 2 кн. // Жизнь гениев: В 5 т. Т. 4, 5. СПб., 1995.
Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988.
Гаврюшин Н. Литостротон, или Мастер без Маргариты // Вопр. лит. 1991. № 8.
Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994.
Джеймс У. Многообразие религиозного опыта. М., 1993.
Дневник Елены Булгаковой. М., 1990.
Дунаев М. М. Православие и русская литература: В 5 т. Т. 2. М., 1996.
Ермолинский С. Из записок разных лет. М., 1990.
Зеркалов А. Иисус из Назарета и Иисус Га-Ноцри: (К анализу библейской линии романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Наука и религия. 1986. № 9.
Золотусский И. Гоголь. М., 1984.
Золотусский И. Поэзия прозы: Статьи о Гоголе. М., 1987.
Катаев В. Алмазный мой венец // Новый мир. 1978. № 6.
Лесский Г. Комментарии к «Мастеру и Маргарите» // Булгаков М. А. Указ. соч. Т. 5.
Мистическое богословие. Киев, 1991.
Михаил Булгаков: Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989.
Палевский И. В. Шолохов и Булгаков. Сб. ст. М., 1993.
Редько Г. М. Преподобный Иван Бездомный как главное художественное событие романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 4. Екатеринбург, 1998.
Соколов Б. Энциклопедия Булгаковская. М., 1996.
Соколов Б. Три жизни Михаила Булгакова. М., 1997.

Утехин Н. П. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: (Об источниках действительных и мнимых) // Русская литература. 1979. № 4.

Флоренский П. А. Об имени Божиим. М., 1990.

Гудакова М. Гоголь и Булгаков // Гоголь: история и современность. М., 1985.



Л. Р. Клягина

ГОРОД ГОГОЛЯ И ГОРОД ШАГАЛА

Во многом мир М. Шагала оказывается идентичен гоголевскому. Исследователь творчества Шагала Н. Апчинская замечает, что «мало кому гоголевская неклассичность и динамизм стиля, словотворческая энергия, гротескная острота и фантасмагоричность образов оказались так близки» (Апчинская, 1995, 95). Обращение к творчеству Гоголя было не только не случайным, но и осознанным. В 1917 году Шагал создает композицию «В честь Гоголя», в начале двадцатых годов работает над макетами и костюмами для постановки «Ревизора» в Государственном еврейском театре в Москве, эскизами к неосуществленным постановкам «Женитьбы» и «Игроков». В 1923 году осуществляет проект издания «Мертвых душ», к которому оформляет около ста офортов. Может быть, поэтому текст Гоголя присутствует в изобразительных текстах Шагала на разных уровнях. Общей для обоих художников становится парадигма города.

Город Гоголя и город Шагала начинается с вывесок, которые становятся знаками-символами, обозначающими стиль жизни города. Любопытно чисто биографическое совпадение. Приехав в Петербург, Марк Шагал поступает учеником к мастеру по вывескам. Его первые работы – серия вывесок. В автобиографической повести «Моя жизнь» художник пишет: «Было приятно видеть, как на рынке или над входом в мясную или фруктовую лавку болтается какая-нибудь из моих первых работ, под нею чешутся об угол свинья или разгуливает курица, а ветер и дождь бесцеремонно обдают ее грязными брызгами» (Шагал, 1994, 86). Молодой Гоголь, приехавший в столицу, свои первые впечатления о городе сопровождает описанием вывесок в письме к М. И. Гоголь от 30 апреля 1829 г.: «Дома здесь большие, особливо в главных частях города, но не высоки, большей частью в три и четыре этажа, редко очень бывают в пять или шесть, только четыре или пять по всей столице, во многих домах находится много вывесок. Дом, в котором обретаюсь я, содержит в себе 2-х портных, одну маршанде мод, сапожника, чулочного фабриканта, склеивающего битую посуду, дегатировщика и красильщика, кондитерскую, мелочную лавку, магазин сбережения зимнего платья, табачную лавку и наконец привилегированную повивальную бабку. Натурально, что